

Оксана Пушонкова Oksana Pushonkova

доцент, кандидат філософських наук, вчений секретар
«Обласного художнього музею» Черкаської обласної радиCandidate in Philosophy, Docent, Scientific secretary of the
Regional Art Museum of the Cherkasy Regional Council

тел. / tel: +3800679325865 e-mail: krapki@ukr.net orcid.org/0000-0002-8390-6806

Пластичне у контексті архаїзації культури: Режими бачення

Plasticity in the Context of Culture Archaization: Vision Modes

Анотація. Феномен пластичного розглядається у контексті архаїзації сучасної культури та появи нерепрезентативних теорій у візуальних дослідженнях, пов'язаних зі «зникненням дистанції» та увагою до тіла та динамічних характеристик простору. Занурення ока всередину енвайроменту актуалізує практику «утробного» бачення, яке присутнє у пластичному мисленні, що долає розділення на «зовнішнє — внутрішнє», формує специфічний режим переходу від репрезентативної моделі до експресивної. В художніх практиках ХХ–ХХІ століть це співпадає з експериментами у пошуках ефектів неевклідової геометрії картини, масштабних градацій палімпсестів, відтворення атмосфери, нумінозного впливу осучаснених архетипів, медійної мімікрії.

Ключові слова: архаїзація культури, пластичне мислення, режими бачення, візуально-пластична мова, енвайроментальна естетика.

Постановка проблеми. Пластичне — важлива універсальна властивість культури. Найперша асоціація — забезпечення зв'язку людини з природою, який є органічним. Руйнування пластичного створює дисгармонію між людиною і світом, тому на рівні технології є подоланням розщеплення й агресії одного з начал. Погодимось з українською дослідницею Т. Пригодою, котра визначає пластичне як «певну конфігуративну модель цілісного образу людини і світу, якій притаманні універсальна здатність вираження, первинна присутність у світі» [13, с. 8]. Як спосіб бачення й відтворення світу пластичність характерна для тих періодів історії людства, коли зв'язок людини з природою був комплементарним.

Звернення до феномена пластики і пластичного мислення набуває актуальності в умовах постмодерністського «опросторювання» часу, естетики енвайроменту та появи нової мрії повернення до початкового нерепрезентативного досвіду, «архаїчного обнуління» світосприйняття. Іншими словами, ми зіштовхуємось з деякою альтернативною моделлю бачення світу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Про пластичний характер культури і мистецтва міркують О. Лосев [4], Г. Вольфлін [2], Ю. Лотман [5], В. Топоров [15]. Від універсальної характеристики світу пластичність здобуває статус фізіогномічної риси мистецтва (Г. Вольфлін) та комунікативного тексту на іконічно-континуальній основі (Ю. Лотман).

А. Павленко [8] досліджує текст, який виконується не вербально, а пластично, коріння якого — в «примітивному органістичному началі несоціалізованої психіки», що виявилось у культурній формі діонісійських містерій.

Пластичність у контексті візуальної культури потребує уваги до феномену тілесності (О. Лосев [4], М. Мерло-Понті [6], В. Беньямін [1], Ж.-Л. Нансі [7], О. Гомілко [3], В. Панченко [10]). Окремої уваги потребує концепція пластично-тілесного принципу А. Пучкова [14]. Плідними у контексті візуальних досліджень є праці В. Подороги [11; 12] і М. Ямпольського [19; 20].

Мета статті: розглянути феномен пластичного у контексті архаїзації сучасної культури та появи нерепрезентативних теорій у візуальних дослідженнях, пов'язаних зі «зникненням дистанції», увагою до тіла та динамічних характеристик простору; дослідити специфічний режим переходу від репрезентативної моделі енвайроменту до експресивної.

Викладення основного матеріалу дослідження. Розуміння пластичності має багато смислових коннотацій. Основною його є розуміння пластичності як характеристики об'єктивного стану світу. «Пластичністю називається властивість будь-якої речовини <... >, що полягає в її здатності змінюватися і зберігати при цьому сліди подібних змін» [14, с. 132]. Ідея збереження слідів змін наводить на думку про існування пластичних констант, адже дивлячись на світ, ми не дешифруємо його, а відтво-

рюємо заново. І хоча завдяки спостереженню об'єкт змінюється, при цьому будь-який факт культури може бути пізнаним у єдності його самостійного буття і сприйняття історичною людиною. У цьому — суть культурно-сеmiotичного підходу.

Але пластичне є невід'ємним від самої людини як характеристика органічного світу (на відміну від механістичного схематизму). Онтологічна природа пластичності визначає розвиток її природно-чуттєвої і знаково-символічної сторін. Гегель, Кант, Шлегель, Шеллінг пов'язували пластичність із прадавніми механізмами світосприймання, адже «прагнення до пластичності у формі й зображенні недостатньо, необхідно мислити й відчувати пластично, тобто так, як мислили та відчували у давнину» [17, с. 58].

Класичною концепцією зв'язку тілесності, пластичності й візуальності є теорія М. Мерло-Понті. Він аналізує тіло як синтез бачення, руху, мислення, їхнє переплетення між собою й зі світом. М. Мерло-Понті вводить поняття додосвідної (тілесної) екзистенції, яка реалізується в процесі нескінченного діалогу людини зі світом, що складає «єдиний простір». Пластичне тлумачиться як деякий межовий, перехідний, граничний стан між мислимим і немислимим, передумова усіх майбутніх візуалізацій.

М. Мерло-Понті вважає, що бачення — не просто один із модусів мислення, але здатність людини перебувати поза самою собою, зсередини брати участь в артикуляції Буття. Око як «вікно душі» створює диво, коли, залишаючись у темниці тіла, дозволяє душі сприймати красу Всесвіту, що існує поза нею. У книзі «Око і дух» М. Мерло-Понті також пише: «Художник перетворює світ на живопис, віддаючи йому натомість своє тіло. Щоб зрозуміти ці трансубстантиваци, треба відновити діюче й дійсне тіло — не шмат простору, не жменя функцій, а переплетення бачення й руху» [6, с. 13]. Також М. Мерло-Понті належить термін «феноменальне тіло» як чуттєво-сміслову ядро, система можливих варіантів сприйняття.

Отже тіло — пластичний посередник, крізь який та за допомогою якого ми сприймаємо й розуміємо культуру. Це розширює рамки візуальних досліджень мислення як «ідеальної пластики» (А. Пучков), зразком якої є досконала людина як схема пропорціонування, ордер — як перехід у пропорції Космосу. Це — архетипічний розгляд архітектури не лише «з точки зору формально-композиційних принципів її організації, але й з точки зору загальнолюдських і міфологічних принципів, які самі по собі не можуть не нести архітектонічної, композиційної структури» [14, с. 35].

Будь-яка думка вже існує в деякій цінній пластичній формі, адже «мислення архітектонічне, оскільки ґрунтується на принципі такої побудови, яка визначає цілісність мисленнєвої форми як своєрідного “твору архітектури”» [14, с. 227]. Проте для класики це — тіло думки, а не саме тіло, абстрактна тілесна форма (О. Лосев, Е. Ільєнков, М. Мамардашвілі). Тобто думка виступає як тіло, а не навпаки. Саме тому Ф. Шиллеру у суперечці з І. В. Гете було незрозуміло, «як можна побачити ідею!» [14, с. 229], адже йдеться про певну ідеальну онтологію.

Звісно, в архаїчній первісності ми шукаємо коріння пластичного світосприймання, але архаїчний період європейської культури знаходимо у докласичному етапі античності, «грецькій архаїці», реконструкція речовинного, предметного, пластичного, скульптурного мислення якої дозволяє відтворити «живу» тканину міфу і міфологічного мислення, «живу» знакову систему, яка відтворює вже не лише гліфи й ідеограми, які повністю неусвідомлені. Архетипи грека виростили з усвідомлення організації Космосу як величезного організму, у якому діють боги, герої і люди разом. В Космосі, за О. Лосевим — «величезному органічному тілі», за В. Беньяміном — «святотому письмі» давнього грека «сузір'я є щодо міфічного світу тим же, чим згодом стало одкровення Святого письма» [1, с. 183]. А. Пучков упевнений, що принцип художньо-пластичної тілесності (соматики) стає основою практик античного бачення, адже «архетипом свідомості грека, як ми тепер можемо це реконструювати, є тіло, соматичні властивості тих божеств, які й відображувались у греко-римській скульптурі і архітектурі» [14, с. 250].

У видимій сутності ейдосу Парменіда, атомістичній естетичі Демокріта буття сприймалося як тіло. Платон підтвердив пластичну природу античного кольорознавства. Відповідно, поведінка елліна була процесом приведення організму у рівновагу (гармонію) з середовищем, яке є органічно-тілесним. Для грецького мислення епохи досократиків основою знання є алетейя, коли суще захоплює своєю присутністю, «дивиться на людину, розкриваючи себе і збираючи її для перебування у собі» [16, с. 50], за висловом М. Гайдеггера.

Античний простір із егоцентричного, антропоморфного, фізіогномічно-динамічного, вкоріненого у конкретному і субстанціональному перетворюється на абстрактний простір поступово, з розвитком самосвідомості людини, зміною характеру мисленнєвих опосередкувань. «Психофізіологічний (агрегатний) простір» античності, за висловом Е. Панофського, ще не знає поняття нескінченності, а принцип континууму, хоча й позбавлений раціональності, вперше знаходить вираження у неоплатонізмі. Е. Панофський підкреслює «антиперспективність» античної «сфероїдальної оптики», яка «набагато краще, ніж ренесансна перспектива, пристосована до істинної структури зорового враження» [9, с. 53]. Це пояснює спосіб поєднання тривимірних матеріальних елементів тектонічними або пластичними засобами. Звідси тяжіння до пластичної індивідуалізації будь-яких форм буття, до стереометричних моделей.

Плотін, якого А. Пучков називає «античним постмодерністом», переосмислює тілесність через «форми-ієрогліфи, які самі себе малюють», які незалежні від «фізики» і повідомляють оточенню енергетичну силу, тому «Arche-тип, першо-образ античної культури дійсно тілесний, але тілесний як не-мислиме заснування» [14, с. 401]. У давньогрецькому світі символ — «арена зустрічі двох планів, двох пластів дійсності», зустріч двох начал в одному. Антична пластика є той єдиний предмет, який «одночасно сприймається як дотично-мускульно, так і на рівні

зору» [4, с. 287], адже «зір і дотик — це найбільш зручний шлях для проникнення переконання у серця людей» [4, с. 403].

Отже античний космос — облаштований світ, всередині якого ми перебуваємо, який вивчаємо на дотик. У цьому сучасні енвайроменти ближчі до архаїчної культури, ніж до раціоналістичної новоєвропейської традиції. На відміну від дискретних раціональних просторів, пластичне позначає стани переходу між різними явищами, їхнє взаємоперетікання, взаємовплив, модуляції, гармонійну зону комфорту.

Найкраще презентують стани переходу перманентні процеси, танцювальні рухи. Як пише К. Юнг в одній зі своїх праць, «кілька разів я спостерігав серед моїх пацієнтів жінок, які не малювали мандали, а танцювали їх» [18, с. 174]. В. Розін описує досвід дітей, які малювали конус — спочатку обводили рукою конус, потім малювали цю траєкторію обведення. Якщо переважає тактильність, роль зору зводиться до режиму близькості, та його інтегративні властивості відступають на другий план. Це виражається у тілоцентризмі ХХ ст., коли тіло перетворюється на предмет мистецьких практик. Поява дискурсу тілесності (М. Фуко, Ж.-Л. Нансі, Ж. Дерріда) актуалізує увагу на спорідненості почуттів та думок, на афективних аспектах людського буття й тілесній свідомості.

Соціальні й тілесні практики тісно взаємопов'язані, і цей зв'язок має пластичний характер, через рух і дотик. О. Гомілко констатує: «Тіло є активним учасником суспільного буття. Розвиток тілесних сил людини створює ту тілесну форму, яка тільки й уможливає існування людської особи у відповідному соціумі... Без відповідних якостей тіла та психіки людина нездатна бути учасником різноманітних суспільних практик» [3, с. 197].

Рух і динаміку виражає «екстатичне» тіло, яке «може поставати як “природним”, конструктивним — діонісійське тіло, гротескове тіло, танцююче тіло, так і штучним, “ортопедичним”, генерованим цивілізацією, виробництвом, — симулятивне тіло, тіло спокуси, тіло без органів, тіло афекту» [13, с. 9]. Відповідно, сам феномен «кінестезичного мислення означає не лише конкретно-ситуативне мислення танцівника під час танцю, який мислить усім тілом, а й всезагальний зв'язок, взаєморух і взаємообмін між людиною і світом» [13, с. 14]. Важливою ознакою такого мислення є те, що воно не є образним у традиційному розумінні, а є радше передумовою появи образів, певною ознакою перехідного стану.

Ідея зв'язку пластичності з перехідними станами своєрідно осмислюється у В. Подороги, коли він пише про живопис П. Клеє: «Око і тіло поєднуються одне з одним в спогляданні, завдяки певному передпростору, який можна назвати перехідним або проміжним» [12, с. 181]. Його цікавить «рухлива межа» між живописним і повсякденним простором. В. Подорога говорить про історичну обумовленість і обмеженість тілесного канону, і щоб зрозуміти видиме, яке ми нездатні сприйняти, ми маємо зануритись у тілесність історичної епохи та окремих істот, які завжди використовують за універсальне знаряддя

пізнання власне тіло як міру думки і живого споглядання. При цьому у творчості П. Клеє В. Подорога не знаходить психоміметичного зв'язку, дарованого нам дзеркалом. В. Подорога зауважує у П. Клеє особливий режим бачення, в якому «енергії», «сили», «рухи тіл», «сліди» не можуть бути переведені у видиме, адже «це те, що ми не бачимо, а “всередині чого перебуваємо”, де зорова чутливість повністю підкорена чутливості тактильній» [12, с. 181]. У цих умовах видимого стає видимим невидиме, і твори П. Клеє виступають зразками «перцептивних формацій», в яких це можливо. Іншими словами, виникає питання, як можливе бачення зсередини, а не ззовні, до якого ми звикли за постулатами європейської класичної традиції.

М. Ямпольський, аналізуючи китайську поезію, також говорить про досвід, протилежний класичній європейській естетиці споглядання — «входження усередину дерева», адже зір у китайській поезії, як і в живописі, не є зором стороннього спостерігача [19, с. 14], що свідчить радше про «вивертання» як про дивний рух сприйняття назад до себе, характерний для «близького», коли істота втрачає «Я» й «розпливається» у просторі, «як і око Ван Вея» [19, с. 14]. Що це за простір? Це специфічний топологічний простір сприйняття до зустрічі з культурою.

Але тут, за М. Ямпольським, виникає проблема, пов'язана з «налипанням реальності на око», та нівеляцією тіла (автор пояснює це на прикладі кінострічки Р. Флейшера «Фантастична подорож»). Чи змінює бачення занурення у субстанцію як первісну стихію, за яких умов? Що відбувається із зором, коли людина радикально зменшується у розмірах? Коли інтенсивність присутності домінує над інтелектуальним синтезом у сприйнятті об'єкта?

Парадокс полягає у тому, що бачення зсередини тіла нівелює саме тіло, адже «зникнення» тіла означає для зору розпад об'єму, в якому може реалізуватися геометрія оптики» [19, с. 30], а отже зір перестає існувати в категоріях транссуб'єктивної істинності, про яку говорив Е. Гуссерль, тоді як «сама можливість мислити картинку на сітківці парадоксально задається, за Декартом, саме втратою тіла» [19, с. 36].

Опис світу зсередини ми позначимо дещо незвичним терміном — «утробне» бачення, адже сам досвід перебування в утробі парадоксально є одночасною присутністю й відсутністю тіла, адже воно ще ненароджене. З іншого боку, близьке бачення тут — однозначно домінуючий режим сприйняття внутрішнього космосу хаотичних переплетінь. Психоделічний досвід не випадково заснований на плетінні, адже плетіння «не просто знімає розрізнення між фоном і фігурою або, вірніше, вводить їх у режим постійного мерехтіння, воно блокує зір і вводить в сприйняття деяку ілюзію доторкання, синестезійно пробуджуючи тактильний ефект матеріальності й глибини» [19, с. 86]. Плетіння здатне відкривати інші виміри реальності, її глибинні пласти та нівелювати чіткі межі й обмеження, презентувати перепад масштабів, перехід від макро- до мікросвітів. Фрактальна структура цих просторів стає предме-

том уваги художників ще з початку ХХ століття, особливо це виявилось у філософії абстрактного експресіонізму.

Зникає відстань між фізикою знаку і спостерігачем. Мімікрійне «розтікання» знімає дистанцію, і спостерігач раптом опиняється у площині репрезентативного. Це нагадує заміну зовнішнього зору внутрішнім, коли ідеальна точка зсувається й впливають внутрішні образи. Переключення свідомості від сприйняття на спогади в результаті втрати контакту з реальністю включає такий режим бачення, який, за М. Ямпольським, нагадує панорамне бачення вмираючих. Це зміщення до фігур пам'яті, пов'язаних із пам'яттю тіла, структурується навколо принципу «вічного повернення того ж самого», у ритуалах «пригадування» є вічним програванням, на відміну від видовища з його вже оформленою суб'єкт-об'єктною дистанцією, і яке виступило першим уособленням тілесної органічності репрезентації у сполученні з її діяльно-змістовною стороною, коли вона ще тільки пристосовується до життя, намагаючись виразити його повноту.

Ідея «утробного» бачення — бачення себе всередині певного тіла, проходить через усю культуру, від прямих міфологем до метафоричних, на кшталт уявлення про космос, як величезне пластично-зліплене тіло. «Ідея», що «пренатальна» пам'ять могла, можливо, фіксувати розрізнення двох просторів (зовнішнього і внутрішнього) й інакше, через актуалізацію ідеї тіла (зародку) як межі, що відділяє внутрішній, «чревний», простір (внутрішні порожнини тіла) від зовнішнього (того, що поза тілом)» [15, с. 367]. Цю важливу думку знаходимо у В. Топорова. Характер пластичного мислення — особливий: не просто як мислення зсередини, а й розуміння самого тіла як межі.

М. Ямпольський згадує динамічні форми, які винайшов А. Рігль в історії мистецтв, і які за своїм характером є експресивними. Це орнамент і арабески. Їхнє існування свідчить про рух пластичного мислення зсередини, адже «точка генерації орнаменту — всередині кожного завитка, й щодо неї завиток розгортається й набуває форми. Така форма не може виникнути з позиції зовнішнього спостерігача...» [20, с. 257]. Такий рух, що породжує суб'єкт, робить грецьку форму темпоральною й історичною, орнаментальна форма набуває органічних характеристик. Відтак, картезіанська репрезентація є пасивною, й лише афективне переживання самого процесу розвитку, становлення є експресивним. Модель грецького завитка, на відміну від єгипетського, передбачає динаміку форми у становленні, активність реальності у саморозкритті погляду, який тяжіє до рівноваги у фрактальних природних формах. «Суб'єкт виявляється, по суті, еквівалентним самому принципу руху, що міститься всередині цієї форми. Те, що приводить цю форму в рух, те, що виявляється рушійною силою експресивності, може бути в принципі визначено як суб'єкт» [20, с. 266]. М. Ямпольський називає його «суб'єктом експресивності» який отримує не концептуальне знання, а знання «спінозівських афектів», «*pathos'a*». Дискурсивність та перервність експресивних форм виникає внаслідок їхнього подальшого переводу в понятійні та мовні форми.

Енвайроментальні ефекти, тобто вплив середовища на тіло на кшталт величезної тілесної маси замінюють репрезентативність зовнішнього образу на експресивність тілесного переживання. Таким зануренням може бути перебування усередині архітектурної споруди та афекти, з цим пов'язані занурення у динаміку життя, атмосферу кінофільму, спектаклю, перфомансу. Доступ до експресивного самопрояву життя формує інші відносини між мозком і оком. Таке нерепрезентативне сприйняття «перестає бути пасивним і виключно зоровим, але стає кінестезичним». Мозок отримує «імпульси від руху, що відчуває око всередині життєвого хаосу», «сприймає динамічні схеми руху, абстракцію динамічних процесів» [20, с. 14]. Це не просто лінії абстрагування, але лінії виявлення принципів життєвих зв'язків. Екстатичний динамізм цих символічних рядів, який проявляється, наприклад, у якісному кінематографі, є основою екстатичної герменевтики В. Беньяміна, Ж.-П. Сартра, М. Гайдеггера, Ж. Дельоза.

У праці «Вираження і смисл» В. Подорога порівнює око Гете з оком Ніцше. «Археологічне око» Гете неможливо перевести у план внутрішньої подорожі, яку створює Ніцше, адже «подорож Ніцше — подорож метафоричного ока». Що це за око? Це — не просто око, яке бачить світ за допомогою риторичних фігур та метафор, це «око афекту: тілесне око, воно належить тілу, яке перебуває в екстазі руху», «мова Ніцше відкриває нам позиції внутрішнього переживання тілесного досвіду, одержимого бажанням Зовнішнього» [11, с. 14]. Тіло виступає за свої межі, порушуючи адаптивні функції перцептивних органів: шкіра, що дихає; око, що чує; вухо що бачить, тобто, «метафоричне око Ніцше — око-множина, це, можливо, саме те око — око Аргуса, яке ще не сфокусоване в одній точці, ще розпилене по усьому кожному покриву, як у міфологічного чудовиська: дифузне, багатоточкове, що породжує складні перспективи живого й саме є начебто його зворотною проекцією. Бачити для Ніцше — означає бачити багатьма очима, посилювати, розширювати межі й можливості бачення, сприймати світ в безкінечному горизонті конкуруючих перспектив. Завдання: бачити речі як вони є!» [11, с. 14]. Реальний досвід комунікації, який визнає Ф. Ніцше, є проникненням, взаємодією та емуляцією двох афектованих тіл, коли комунікація відбувається усупереч мові. Для її реалізації необхідно «не уявляти тіло (в смислі картезіанського поняття “уявлення”), а інсценувати» [11, с. 181], схоплюючи те, що сугестивно впливає поза мовою.

В сучасному мистецтві поза дихотомічним розподілом пластичне стає однією з основних естетичних категорій як можливістю спостерігати «перевтілення на межі», водночас перебуваючи усередині динамічного дійства, у якому бере участь усе тіло. Пластичне, скульптурне, екстатичне, оргастичне, мисляче тіло без відстані та дистанції відкриває шлях до суто тілесного міметизму та мімікрії.

Увага до простору загалом є характерною для енвайроментального мистецтва як необхідність пояснити у ленд-арті — природний простір (К. Дрепсі, Р. Лонг,

Е. Голдсуорті), у стріт-арті — міський простір (Бенксі). При цьому для обох напрямів характерними є мімікрійні форми, що змінюються й рухаються, наприклад, стіна, що переходить у потік; коріння, що зливається з водою; спіраль, що розгортається за течією; тріщина, що проходить через ландшафт тощо.

«Містична партиципация», що характерна для архаїчного мислення, через синхронію різнопланових глибин дає можливість візуальної фіксації невидимого — межі. Це потребує «зсуву» світосприйняття з позиції «ззовні» на «бачення зсередини», яке присутнє в пластичному мисленні, що долає розділення на «зовнішнє — внутрішнє».

Висновки. Пластичне — не лише модус мислення, а й тіла, тому характер пластичного мислення, коли бачить не лише око, а й тіло в цілому, — особливий, це «мислення зсередини». На відміну від дискретних раціональних просторів пластичне визначає стани переходу між різними явищами, їхнє взаємоперетікання, взаємовплив, модуляції, гармонійну зону комфорту. Найкраще презентують стани переходу перманентні процеси.

Література

1. Беньямин В. Учение о подобии: Медиаэстетические произведения. Москва: Издательский центр РГГУ, 2012. 290 с.
2. Вельфлин Г. Классическое искусство. Введение в изучение итальянского Возрождения. Санкт-Петербург: Алетейя, 1999. 317 с.
3. Гомілко О. Метафізика тілесності: Концепт тіла у філософському дискурсі. Київ: Наук. думка, 2001. 339 с.
4. Лосев А. Ф. История античной эстетики (ранняя классика) / Вст. ст. Ю. М. Борода. Москва: Высшая школа, 1963. 584 с.
5. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек — текст — семиосфера — история. Москва: Языки русской культуры, 1999. 447 с.
6. Мерло-Понти М. Око и дух. Москва: Искусство, 1992. 63 с.
7. Нанси Ж.-Л. Corpus. Москва: Ad Marginem, 1999. 255 с.
8. Павленко А. Н. Теория и театр // Наука и искусство. Москва: ИФ РАН, 2005. С. 164–201.
9. Панофский Э. Перспектива как «символическая форма». Готическая архитектура и схоластика. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2004. 336 с.
10. Панченко В. І. Мистецтво в контексті культури. Київ: Міжнародна фінансова агенція, 1998. 192 с.
11. Подорога В. Выражение и смысл: Ландшафтные миры философии: Сёрен Киркегор, Фридрих Ницше, Мартин Хайдеггер, Марсель Пруст, Франц Кафка. Москва: Ad Marginem, 1995. 426 с.
12. Подорога В. Феноменология тела. Введение в философскую антропологию. Москва, Ad Marginem, 1995. 340 с.
13. Пригода Т. М. Феномен пластичного в культурі: Естетико/філософський аналіз: Автореф. дис. ... канд. філос. наук. Київ, 2001. 19 с.
14. Пучков А. Поэтика античной архитектуры / ИПСИ Академии искусств Украины. Киев: Феникс, 2008. 992 с.
15. Топоров В. Н. Мировое дерево. Универсальные знаковые комплексы: В 2 т. Москва: Рукописные памятники Древней Руси, 2010. Т. 1, 2. 488 с.
16. Хайдеггер М. Время картины мира // Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления. Москва: Республика, 1993. С. 41–62.

Занурення ока всередину енвайроментальних просторів актуалізує практику «утробного бачення» як специфічного режиму переходу від репрезентативної моделі до експресивної, в якій візуальність включена в певний ритуал. Тіло як «присутність у бутті» обумовлює живий досвід сприйняття, який ззовні побачити неможливо. Світ втрачає фіксованість, стає мінливим, гнучким й рідким, діяльне перебування у якому розуміється як «перехід» і «розгортання». Бачення забезпечує участь (співучасть на кшталт містичної).

У художніх практиках останнього століття це співпадає з експериментами у пошуках неевклідової геометрії картин, глибинних вимірів палімпсестів, ефектів створення атмосфери та нумінозного впливу архетипів, маневрів медійної мімікрії тощо.

Простори «утробного бачення» формують новий різновид естетичної провокації: не «затягування» або «присвоєння», а «виштовхування» та «відчуження» у видимість існування. При цьому простір трактується як можливість неможливого пластичного діалогу.

References

1. Benyamin V. Uchenie o podobii: mediaesteticheskie proizvedeniya. Moskva: Izdatelskij centr RGGU, 2012. 290 s.
2. Velflin G. Klassicheskoe iskusstvo. Vvedenie v izuchenie italyanskogo Vozrozhdeniya. Sankt-Peterburg: Aletejya, 1999. 317 s.
3. Gomilko O. Metafizika tilesnosti: koncept tila u filosofskomu diskursi. Kyiv: Naukova dumka, 2001. 339 s.
4. Losev A. F. Istoriya antichnoj estetiki (rannaya klassika) // Vstupitel'naya statya Yu. M. Borodaya. Drevnegrecheskaya klassika i sudby burzhuznoj kultury (o metode istoriko-esteticheskogo issledovaniya). Moskva: Vysshaya shkola, 1963. 584 s.
5. Lotman Yu. M. Vnutri myslyashih mirov. Chelovek — tekst — semiosfera — istoriya. Moskva: Yazyki russkoj kultury, 1999. 447 s.
6. Merlo-Ponti M. Oко i duh. Moskva: Iskusstvo, 1992. 63 s.
7. Nansi Zh.-L. Corpus. Moskva: Ad Marginem, 1999. 255 s.
8. Pavlenko A. N. Teoriya i teatr // Nauka i iskusstvo. Moskva: IF RAN, 2005. S. 164–201.
9. Panofskij E. Perspektiva kak «simvolicheskaya forma». Goticheskaya arhitektura i sholastika. Sankt-Peterburg: Azbuka-klassika, 2004. 336 s.
10. Panchenko V. I. Mistectvo v konteksti kulturi. Kyiv: Mizhnar. finansova agenciya, 1998. 192 s.
11. Podорога V. Vyrashenie i smysl: Landshaftnye miry filosofii: Seren Kirkegor, Fridrih Nicshe, Martin Hajdegger, Marsel Prust, Franc Kafka Moskva: Ad Marginem, 1995. 426 s.
12. Podорога V. Fenomenologiya tela. Vvedenie v filosofskuyu antropologiyu. Moskva: Ad Marginem, 1995. 340 s.
13. Prigoda T. M. Fenomen plastichnogo v kulturi: Estetiko/filosofskij analiz: Avtoref. dis. ... kand. filoz. nauk. Kyiv, 2001. 19 s.
14. Puchkov A. Poetika antichnoj arhitektury / Institut problem sovremennogo iskusstva Akademii iskusstv Ukrainy. Kiev: Feniks, 2008. 992 s.
15. Toporov V. N. Mirovoe derevo. Universalnye znakovye komplekсы. Moskva: Rukopisnye pamyatniki Drevnej Rusi. 2010. T. 1, 2. 488 s.
16. Hajdegger M. Vremya kartiny mira // Hajdegger M. Vremya i bytie / Stati i vystupleniya. Moskva: Respublika, 1993. S. 41–62.

17. Шеллинг Ф.В.И. Об отношении изобразительных искусств к природе // Шеллинг Ф.В.И. Сочинения: В 2 т. Москва: Мысль, 1989. Т. 2. С. 52–85.
18. Юнг К.Г. Психол комментарий к «Бардо Тходол» // Юнг К.Г. О психологии восточных религий и философий / Сост. В. Бакусев. Москва: Медиум. Москва: 1994. С. 64–90.
19. Ямпольский М. О близком (Очерки немиметического зрения). Москва: Новое литературное обозрение, 2001. 240 с.
20. Ямпольский М. Сквозь тусклое стекло: 20 глав о неопределенности. Москва: Новое литературное обозрение, 2010. 688 с., ил.
17. Shelling F.V.I. Ob otnoshenii izobrazitelnyh iskusstv k prirode // Sochineniya v 2 t. Moskva: Mysl, 1989. T. 2. S. 52–85.
18. Yung K. Psihol komentarij k «Bardo Thodol» // Yung K.G. O psihologii vostochnyh religij i filosofij, Sostavitel V. Bakusev. Moskva: MEDIUM, 1994. S. 64–90.
19. Yampolskij M. O blizkom (Ocherki nemimeticheskogo zreniya). Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2001. 240 s.
20. Yampolskij M. Skvoz tuskloe steklo: 20 glav o neopredelennosti. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2010. 688 s., il.

Пушонкова О. А.

Пластическое в контексте архаизации культуры: Режимы видения

Аннотация. Феномен пластического рассматривается в контексте архаизации современной культуры и появления нерепрезентативных теорий в визуальных исследованиях, связанных с «исчезновением дистанции» и вниманием к телу и динамическим характеристикам пространства. Погружение глаза внутрь энвайронмента актуализирует практику «утробного» видения, которое присутствует в пластическом мышлении, преодолевает разделение на «внешнее — внутреннее», формирует специфический режим перехода от репрезентативной модели к экспрессивной. В художественных практиках XX–XXI веков это совпадает с экспериментами в поисках в картинах эффектов неевклидовой геометрии, масштабных градаций палимпсеста, воссоздания атмосферы, нуминозного влияния осовремененных архетипов, медийной мимикрии.

Ключевые слова: архаизация культуры, пластическое мышление, режимы видения, визуально-пластический язык, энвайронментальная эстетика.

Pushonkova O.

Plasticity in the Context of Culture Archaization: Vision Modes

Abstract. Phenomenon of plasticity is studied in the context of archaization of modern culture and emergence of nonrepresentational theories in visual research, associated with the “disappearance of the distance” and attention to the body and dynamic characteristics of space. Immersion of the eye into environment actualizes the practice of “womb” vision, which is present in plastic thinking, overcoming the division into “external–internal”, and forms a specific mode of transition from a representative model to an expressive one. In artistic practices of the 20th–21st centuries this coincides with experiments in search of effects of non-Euclidean geometry in pictures, large-scale gradations of palimpsests, reproduction of the atmosphere, numinous effects of modernized archetypes, and media mimicry.

Keywords: culture archaization, plastic thinking, vision modes, visual-plastic language, environmental aesthetics.

Стаття надійшла до редакції 30.08.2018